

觀念是個好東西：「小鹿圖」展覽與陳曉朋的創作

文 | 簡麗庭

可愛的小鹿／曉露

在陳曉朋最近的個展「小鹿圖」中，延續著2016年的個展「指鹿圖」以「指鹿」諧音「指路」的命名模式，這次則以「小鹿」諧音「曉露」，按陳曉朋自己的說法，乃是取其「新鮮、活潑」之意。如果「指鹿圖」隱約回應著亞瑟·丹托（Arthur Danto, 1924-2013）對於《布里洛箱》（*Brillo Box*）的評述，認為藝術品的同一性無法由感官辨別而必須求助於論述，乃至於當代藝術的觀念與作品外觀的不同步現象，使得我們必須「指鹿為馬」去論述它，那麼「小鹿／曉露」或許顯示出某種超脫了爭論「是不是藝術」的豁達心態，從這角度來說，它確實新鮮活潑，甚至稱得上可愛。

「小鹿圖」另一點可愛之處在於它的小巧和親切，展品全是書籍，展覽地點也不在白盒子中，而是在「藝術家書籍文獻庫」這樣一個收藏與推廣「藝術家創作書」（*artist's books*）的機構。這當然與藝術家創作書這個藝術門類及其概念密切相關，而具有一種在精緻藝術與工藝美術之間、在高藝術與低藝術之間遊移的自由特質。然而，陳曉朋並不只是展出藝術家創作書，按照她自己的分類，展品包括四類書籍：「素描書（集）」、「展覽書（畫冊）」、「文字書（集）」，以及「藝術家書」。

這些分類可以直觀地理解，「素描書（集）」是素描圖稿與圖像化的思考過程；「展覽書（畫冊）」即展覽圖錄；「文字書（集）」是一些以文字記載的藝術思考，但是這些文句經常流露出刻意的對偶或空缺，它的形式更像是詩、偈語或隨筆；「藝術家書」則是正經八百的作品，從內頁到裝幀無不經過仔細的考量。比如《獻給那些藝術家的禮物》（2014）就有盒裝、單頁裱框兩種版本；《藝術家尋找自己的禮物》（2016）是和藝術期刊合作的平裝本別冊；《彩色書》（2017）是一系列沒有內文只有色彩的精裝本套書；《畫廊集》（2017）和《藝術家尋找自己的禮物》收集自己過去的繪畫作品並運用部分元素重新編排製圖而成；《當代雕塑二十招》（2018）則是一本圖文對照的小冊，用戲謔的方式重構了雕塑的概念。據說，陳曉朋也將推出一本和這個展覽同名的藝術家創作書《小鹿圖》，這是一部關於之前做過的書及本次展覽的導覽書。

然而，這些類別之間的界線可能是模糊的，除了某些展覽畫冊之外，陳曉朋總是將對於形式的思考灌注於她所出版的書籍中。比如她把《神奇拼圖》（2005）放在「文字書（集）」這個類別，但是她在訪談中談到這本書原本是有其形式課題的：「《神奇拼圖》總共有24篇文章，在最原始的版本中，無論篇幅長短，每篇文章都排在一個頁面中，它算是我第一本藝術家創作書。」¹

雖然「小鹿圖」是一個「書展」，但我們可以超越書籍的侷限來談論陳曉朋的作品。事實上，她無論使用何種形式，其創作始終圍繞著幾個關鍵概念，包括文字的使用、藝術史或視覺符號的參照、收藏與編目、以及藝術家的多重身份。這也是接下來的討

¹ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，《Paper Matter》1（台北：Paper Matter，2019），頁15。

論方向。

文字的使用

有一個笑話：「負負得正，所以一對非法移民到美國的夫妻，生出來的小孩是美國公民。」

我想，我對文字作品的高度興趣，應該來自於我的缺乏語言及寫作天分。

——陳曉朋²

對於「小鹿圖」的文字使用的最初印象，是一種同音字代換的戲法，這一方面有其文化背景：比如台灣大眾媒體經常使用同音字作為文章或影劇作品的中文翻譯標題；另一方面，現代漢語本身的讀音特徵又相當容易操作這種同音字的代換，比如清末民初的語言學家趙元任（1892-1982）著名的同音文〈施氏食獅史〉和〈季姬擊雞記〉等案例。從這角度來看，也許我們不應該糾結於「小鹿」究竟是不是意指「曉露」，或是「小路」、「曉路」、「小露」等其它的同音字組合，而是從方法論的角度留意陳曉朋對於創作過程中的文字使用。

粗略地劃分文字在其作品中的角色，主要有四種方式：

第一種是在作品標題下功夫，儘管其作品經常流露出抽象繪畫的外觀，然而不同於抽象繪畫常用的編號或無關內容的作品標題，陳曉朋選用的標題往往具有至關重要的意義，甚至，標題就是其作品不可分割的形式，它與造形元素相結合，從而引發意義的連結。比如《彩色書系列》（2017），由於所有內頁都是沒有文字的色紙，因此對於色紙安排的邏輯只能通過每一本書的標題來理解。

其二，陳曉朋有時也將文字視為現成物，直接轉製於作品中，比如《墨爾本系列》（2007-2008）作品中運用的地圖、圖表中的既成文字。

其三則是將文字視為圖案，將字形幾何圖形化，比如《中國系列》（2008-2014）中的若干組作品，「中國」兩個字分別以繁體、簡體，以及向徐冰（1955-）的英文書法致敬的字體呈現。

其四，也是陳曉朋最常使用的策略，是將自己的寫作引入作品中，同時選用某些適當的形式。無論是書籍、版畫或其它媒介，文字內容並非孤立的，它總是有相匹配的形式作為支撐。比如從《神奇拼圖》（2005）以來的藝術家創作書，以及使用數位版畫的《我的格蘭菲迪：五個W一個H》（2011）、數位版畫加絹印的《作家系列》³（2013），以及《艾尼西系列》（2017-2018）中的若干作品。

藝術史或視覺符號的參照

² 陳曉朋，〈文字4〉，《繪畫筆記》（新北市：STUDIO 116，2009），頁10。

³ 《作家系列》中的作品在翻譯之初基於種種考量，將「作家」英譯為 author 而非 writer，雖然後來在一些私下的討論中，陳曉朋覺得或許 writer 更為貼切，但因為作品已發表也就不便更改了。我們則是從 writer 來理解較為準確。

延伸而來的討論是，假如陳曉朋的作品中有這麼明顯的文字運作，它們與抽象繪畫的關係又是什麼？面對內容與形式的傳統關係，或者更直白地說是文字和圖像之間的關係，古典主義者可能會尋求某種「畫如是，詩亦然（*Ut pictura poesis*）」的類比，抽象藝術家可能會乾脆捨棄以繪畫去表達文字內容，低限主義者可能會聲稱所見即所得。

對於當代藝術家來說，一方面不能單純回歸古典，用簡單而天真的方式在繪畫中置入內容；另一方面，「純粹的」繪畫似乎也可以想見其結局。因此當代藝術如何在文字與圖像間形塑新的關係，如何為繪畫這個漸形枯槁的形式中添加柴火，成為能否持續保有繪畫動力的關鍵。其中，從一百年前「現成物」（*readymades*）、「自動技法」（*automatism*）問世以來的質疑未曾停止過，藝術家似乎得透過引入外部的力量、節制自己的表現欲，使其內容表述不會淪為自說自話。

從這個角度來說，陳曉朋的作品同樣借用了外部的力量，通過抽象繪畫的外表偷渡、包裹了某種觀念化的創作，實則她所描繪的內容往往有所依據。藝評家林宏璋曾以「特洛伊木馬」⁴來形容這種創作方式，指其作品「佯裝」為抽象，然而面對繪畫本身的耗竭，實則通過「參照」（*reference*）的方式引入外部資源。藝術史家陳貺怡也以「基圖」⁵來說明陳曉朋繪畫的圖像來源，總是有外部的地圖、圖表作為參照，儘管有些參照可能只對藝術家本人有意義。

因此熟悉藝術史的、或者對某些視覺經驗敏感的觀眾，總是可以從陳曉朋的作品中發現那些挪用（*appropriation*）的趣味。那些陳曉朋引用的藝術家和圖像可以列成一串豐富清單（數量太多此處就不列舉了），當然這些選擇是比較主觀的，包括深刻影響她的幾何抽象、低限主義與觀念藝術家的作品、她展覽過的藝術機構的商標，以及她駐留過的地圖等。

收藏與編目

面對這些參照對象，陳曉朋的作品形式展現出具有收藏功能的容器性質。在書籍形式中，書頁本身就是固定尺寸的容器。陳曉朋一般將書籍作品編排成A4尺寸，因為「A4最接近一般對文件的認知」⁶，唯一的例外是《當代雕塑二十招》（2018），它配合展覽圖錄製作成小開本的手冊。在繪畫作品中，參照對象則是造形調整後被放置在畫面的正中央，畫面邊緣則是特定的米色壓克力彩顏料繪製的邊框，這邊框也成為她標誌性的風格。

另一方面，陳曉朋有意識地將作品系列化，並且為作品進行編目。比如《我的畫廊I：都一樣嗎？（畫廊圖／畫畫廊）》（2016）這件作品中眾多排列整齊的小圖標，就是《台北系列II：我的畫廊》（2012-2016）中的作品的縮圖；《台北系列V：台北如實說》（2016）的兩幅分別印有中英文的版畫，就是整個《台北系列》的作品目錄。此外，藝術家創作書的作品也經常衍生自繪畫作品，比如《獻給那些藝術家的禮物》（

⁴ 林宏璋，〈特洛伊之馬的肚子：陳曉朋的抽象畫如何說話〉，《現代美術》182，（台北：台北市立美術館，2016），頁111-117。

⁵ 陳貺怡，〈指鹿圖指路途：解碼陳曉朋的台北地圖〉，《指鹿圖：我的台北》，（台北：大趨勢畫廊，2017），頁11-14。

⁶ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁17。

2014) 中的圖像，來自於《墨爾本系列》(2007-2008)、《澳大利亞藝術圈系列》(2009)、《中國系列》(2008-2014) 等若干作品的局部造形；《畫廊集》(2017) 則是取材自《台北系列II：我的畫廊》。

這種作品匯編類似於杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1968) 的《盒中博物館》(*Museum in a Box*, 1935-1941)，不過對於陳曉朋來說，這個自我收藏、分類與再製的過程更像是一種循環，總是能從中衍生出新作品然後再置入收藏與分類中。

藝術家的身份

從陳曉朋對於文字的使用、藝術史或視覺經驗的參照、對於參照對象的再製、收藏與自我作品的編目、分類等創作特質中，我們可以看到她想像的藝術家身份是多元的。

比如在《作家系列》中的兩件作品，中文版的《我好想變成一個作家I》和英文版的《我好想變成一個作家II》，可視為她對於藝術家是否兼顧寫作的最直接的提問。因為在她任教的學校（或者今日藝術院校都有這種現象），藝術家被要求在創作之餘還能夠生產論述、能夠解釋其作品，「可是我們好像不會去期待一個藝評家，除了評論作品之外，還要會做創作。」⁷ 這個創作與寫作的問題或許在藝術教育上涉及制度的設計而仍有討論的餘地，但這個疑問顯然不能套用在陳曉朋自己。她曾私下談到，那些她所關注的幾何抽象和低限主義大師中，每個人都「很會寫」，因此，除卻作品標題的誇張語調，她應該真的想變成作家，她的作品也確實經常將寫作和創作融合在一起。

此外，她在參與「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」(2017) 展覽時，曾提議做一個「展中展」，在展覽中策劃一個藝術家創作書的收藏展，展出她自己和她收藏的作品，「那我就可以同時擁有策展人、藝術家，以及收藏家的三個身份。」⁸ 雖然這個想法最終因為顧慮書籍展示的耗損而作罷，不過我們可以看到類似於伊黛莎·韓德勒斯 (Ydessa Hendeles, 1948-) 的《伙伴 (泰迪熊計畫)》(*Partners (The Teddy Bear Project)*, 2002) 對於文物的整理與策展的企圖。對於陳曉朋來說，創作問題顯然是個觀念問題，收藏與策展與藝術品製作一樣能夠有效的提出觀念：「有時候一個人的選擇或收藏，其實就反映了他獨特的藝術觀、品味，以及價值觀，不過前提是要有足夠的收藏，這樣才能客觀的進行分類與討論。」⁹

最後，這個關於藝術家身份的討論並不是像1960年代的前衛藝術氛圍去討論「藝術家還能做什麼」，我們已過了那個藝術邊界不斷被質問的年代了。在陳曉朋的創作中，更重要的是她的創作方法論，通過作品的觀念化去包容她的興趣。類似於葛哈·利希特 (Gerhard Richter, 1932-) 藉由排斥風格概念與建立他的繪畫資料庫，使他可以悠遊於各種繪畫中；陳曉朋也透過廣泛地參照與收藏匯整，使她可以自由地當個藝術家、作家和收藏家。

⁷ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁18。

⁸ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁20。

⁹ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁20。